镜见

在镜中发现自己，我们彼此为镜，
也在彼此的镜中发现存在的诗意。

生命的写意
——对话隋建国先生

2017 年 3 月，《肉身成道》展览现场图

隋建国《手迹 2#》高 3m 铸铜 2017 年

石头再硬，但是你只要不停地跟它对话，

它最终会把你消耗的这些所有的能量、时间、生命的东西全部吃进去，

给你一个你想要的东西。

石头：与物的对话

张荣东：研究生毕业之后，你打了几年石头，我觉得这是你的一个标志性行为，自此你和物开始有了一种很真挚的关系。或许一个人以自己肉体对物的直接感触可能更真实，其实人的视觉观念、视觉模式，是后天教育出来的，它不是原生的。

隋建国：实际上各种艺术模式都是以艺术的名义训练出来的。

张荣东：所以说，你在和石头的交往、接触过程中，慢慢地接触到石头的本质，抛弃那些视觉经验、肤浅的模式，会深入到一种很真实的、原始的状态。我觉得这和当代的绘画反思其实是一致的，当代绘画走到一个绝境之后，它会回头重新审视我和真实之物的关系。能不能谈谈这一段？

隋建国：刚才说，我从 1989 年研究生毕业之后开始打石头，那确实是一种转变，这其实跟我在山艺的经历是有关系的。我 1980 年入山艺，1984 年毕业，正好赶上 “八五青年美术运动”，1986 年就变成了“新潮美术运动”。当时各省、市都开始成立青年美协。

张荣东：那时我还在上初中呢。

隋建国：1978、1979、1980 这几届的学生正好赶上这个运动，突然间，年轻人就活跃起来了，后来就导致了八五、八六美术新潮的爆发。关键就是，我正好赶上这个所谓的青年美术运动的潮流，这个潮流再往前的一个潮流就是寻根文化，寻根文化再往前是伤痕文学、伤痕美术。伤痕文学、伤痕美术是对“文革”十年或者更早一点“反右”那段历史的一个反思。

1978 年、1979 年，中国国门真的开放了，西方现代文学、现代艺术系统突然涌入中国，对年轻人的冲击很大。相比之下，中国刚刚脱离“文革”那段最贫瘠的思想状态，突然感觉没有支撑点、立足点了，在这个基础上才产生了所谓的寻根，就是说我们要把立足点放在哪儿？因为我们这一代是通过儒法斗争理解中国历史的发展，所以当我们开始寻根的时候，我们就把根追溯到先秦，追溯到老庄。

之所以选择老庄，还因为当时有一本热门书，叫做《GEB——一条永恒的金带》。主要讲早期东方神秘主义与西方现代物理学，这本书探讨了现代物理学对世界的发现、探索，结果发现极其精密的现代物理学得到的结论竟然跟我们四五千年前老祖宗的直觉相合，我们便把落脚点放在这了。

我自己艺术思想的出发点，也产生在那个时候。我在山艺读了四年大学，那时大家都很活跃，我也按照老庄和禅宗的方式做了很多艺术实验。其实它就是个指导方法、指导思想，然后我将它与西方现代艺术的解放性相结合，便产生了一种巨大的力量。1986 年，大学毕业后的两年，我到了北京，到北京之后读了三年研究生，1989 年毕业留校当老师。

那时系里有老师带学生展开下乡进山打石头的活动，时间大约一个月，1989 年秋天时心情很低沉，便报名去了，因此我才跟石头有了深入的接触和对话。其实我作为带队老师去山里，不用打石头，我的责任就是跟厂长、师傅搞好关系，把学生的食宿安排好，保护好他们的工作安全，看着这些学生一个月，让他们带着作品回去，就算交差了。

张荣东：但你一定要亲自打。

隋建国：就拿着凿子和锤子打石头，刚开始不会打，因为没有现在的

电动工具。你要想使劲打，就会打着手；你要不使劲打，打下去石头不变样，就一个小白点。我连续打了几天，石头也不变样，攥凿子的左手虎口却打得血淋淋的。这下真知道这个石头有多硬了。后来我的心慢慢地静下来了。

张荣东：想想一块石头其实是最可怕的，得经过多少亿年才形成，而且它永久是沉默无言的，你打开它，它还是无言的。你把它敲碎了，它依然会是石头。

隋建国：越打越觉得石头好，它这么沉静，而且你怎么打，它就是这样。有时还会不停地打伤自己，但觉得还挺痛快，有一种自我惩罚的感觉。有时候早晨起来拿个小马扎坐下，背着太阳打。打着打着没觉得累，一抬头太阳都快落山了。

张荣东：一打打一天。

隋建国：一天就过去了，就进入这个出神的状态。

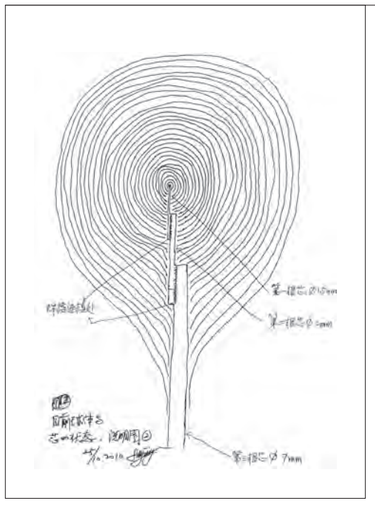
张荣东：这个感觉是很奇妙的。

隋建国：对，一下子把所有事都忘了。经过打石头，心沉静下来的时候，就把很多事情全都忘了。关键是打着打着石头，有一天自己突然一看，这个石头有了形状了。以前你觉得它没形状，感觉征服不了它，但是有一天你一看，自己想要的那个形状有了。这突然给我了一个最深的触动，就是说石头再硬，你只要不停地跟它对话，它最终会把你消耗的这些所有的能量、时间、生命的东西全部吃进去，给你一个你想要的东西。以消耗自己的生命为代价来完成一件艺术作品，这才是我真正找到的自己的方法。之前我所找的艺术方法和实验，其实都是在按别人的方法来做事，包括老师教的、书上学来的。通过打石头，突然间我自己的方法出来了，而且这个方法一直持续到现在。它不是一个巧妙的点子、一个优美的形式，它是你的付出、呈现，这成为我真正进入艺术的一道门。

隋建国《手迹 3#》高 3m 铸铜 2017 年

隋建国《盲人系列》铸铜 2014 年

时间的形状也是灵魂的形状。



时间与灵魂的形状

隋建国《时间的形状》摄于 2016 年 12 月

张荣东：我对时间非常有兴趣，中国古人讲“山中才数日，世上已千年”，你仿佛一下子就突破了这种迅速流逝的时光，进入永恒的状态。

隋建国：相对的永恒。

张荣东：对，相对的。2007 年你和巫鸿有个访谈，我看了，你做的作品《时间的形状》，那真是绝妙好词，时间有没有形状？你怎么去记录它？事实上人在时间面前是非常渺小的，时光流逝，我们一定会走向灭亡。一个人再强大，你不能把时光拽住。艺术之所以有意义，是因为它会拯救一部分时光、储存一部分时光、记录一部分时光。

隋建国：记录一个生命的时光。

张荣东：我觉得它就像你灵魂的形状一样。

隋建国：时间的形状也是灵魂的形状。

张荣东：它现在多大了？

隋建国：直径大约三十八厘米。

张荣东：已经非常大了。

隋建国：对，我希望我自己能活到 80 岁，就是我能蘸漆蘸 30 年，它的直径大概能预计出来，会在 1 米左右。

张荣东：现在和刚做的时候，心情肯定大有不同了吧？

隋建国：对，现在觉得每天都是一个对自己的肯定。

张荣东：你从打石头到《盲人系列》，这里面有什么必然的逻辑关系吗？按道理讲，一切美术形象都是视觉的，但是《盲人系列》就是放弃既有的视觉模式。如果说从打石头开始，你的心境开始完全进入一种与天地之物同心的状态。而《盲人系列》应该是一种自发的创造，它已经摆脱了各种体系流派，摆脱了各种视觉经验，摆脱了各种训练，应该是进入一种自由的创作之境，这里面有什么机缘？

隋建国：机缘就在罗丹身上。2017 年是罗丹逝世 100 周年，巴黎将要举行罗丹逝世百年纪念大展，展出的是罗丹的作品。还有一些做泥塑的艺术家，像毕加索、马蒂斯、德库尼。因我的作品《盲人肖像》是泥塑，也入选了这类作品。过几天我还要去参加开幕式。

这件事真是一个奇妙的循环或者缘分。1995 年中央美院还在王府井，罗丹的展览就是 1995 年的春天在中国美术馆举办的。展览期间，我经常骑着自行车去看罗丹的作品。对我吸引最大的是他晚年的作品，有关人体舞蹈的小泥塑，我会反复看。

罗丹自己曾说，他第一个最重要的作品是《塌鼻人的肖像》。那时他没钱，工作室也旧，做出的泥塑头像结了冰，泥一结冰就会开裂，所以泥塑塌鼻人肖像的后脑勺就掉下来了。但罗丹觉得这件作品做得太好了，舍不得去修补，后来就把没后脑勺的泥塑翻成石膏，然后又铸成青铜。当罗丹拿着这件作品要去参加当时的沙龙大展时被拒绝了，评委说他做的这个人形象变形了，还没有后脑勺。罗丹没办法，便把这个肖像打制成大理石，将后脑勺补上了。第二年再拿这件作品去参加沙龙大展，入选了。

罗丹其实没受过正规的大学教育，他只是上了工艺美校，但作品入选沙龙大展给了他很大的自信。此后没过几年，随着《青铜时代》的问世，罗丹的作品开始征服整个欧洲。他高超的泥塑写生技巧，可以说是前无古人，后无来者。1995 年我看到他的作品，心中就有一个念头：他这么一个大师巨匠，随便捏什么都是艺术品，甚至拿块泥一捏就已经足够成为艺术品了。可惜当时我只是替罗丹这样想，自己并不想像罗丹那样去做，因为我自认为自己的作品是现代的，而罗丹的作品还是古典的。

1997 年我开始做《中山装》，慢慢地，我发现，其实艺术家不用像罗丹的那个时代或者更早的雕塑家那样塑造形象，只要找到合适的符号形象就获得了艺术的当代性。所以《中山装》《衣纹研究》等我都不用亲自做，我让学生照着石膏像做，做完了找人穿上中山装，摆出同样的姿势，把衣纹做上。学生问要怎么处理这个泥塑的表面，我说什么也不需要，越单纯越好。最后，这些系列作品很成功，大家觉得我运用符号运用得很棒。但其实当时我自己知道这成功里面掩盖着一个遗憾，我通过选择一种能引起社会共鸣的形象，把它符号化，大众容易理解认可。但是作为雕塑家的我的个性就也被作品消解了，我不能像罗丹一样在作品里留下我自己身体的印迹。所以当时就有一个念头：迟早有一天我得做出一种作品，它既有我的印迹又是当代艺术。

概括起来说，《中山装》《衣纹》《恐龙》这些作品，是因为在塑造形象的过程中把雕塑家个体的印迹剔除掉，才获得了公共性。当你在艺术里面想留下个体印迹的时候，就会回到一种古典的方法；去掉印迹，则是当代的。我问自己，能不能又有印迹又是现当代的？

张荣东：你现在用 3D 打印技术做的作品，既有个人的痕迹，又具有一种公共性。

隋建国：到了 2008 年，我才突然想通了，我如果把泥塑技术里的古典审美的个人痕迹变成一种纯粹的印迹，不就是最新的艺术了吗？隔了 13 年，我才得到了这个灵感。所以我在做《盲人肖像》的时候，将自己手中这单纯的一团泥，通过古典放大技术把它从尺度上变成了一个具有公共性的作品。因此那个展览的标题就叫做“公共化的私人痕迹”。

20 世纪 90 年代末，我看罗丹作品时候得到的一个灵感，到 2008 年才初步实现；今天则是通过 3D 技术高精度的扫描和打印放大，终于把一团泥巴里所有的神秘性全部都呈现出来。

罗丹《陶（草稿）》高 32cm 1905 年

罗丹《舞俑》高 27cm 陶 1911 年

罗丹《肖像》高 48cm 青铜 1911 年

隋建国《盲人肖像》高 5m 铸铜 2014 年

隋建国《衣纹研究》230cm × 80cm × 80cm 玻璃钢喷漆 2000 年

隋建国《手迹 1#》高 3m 铸铜 2016 年

你看，其实人跟泥巴打交道上万年，

可以极其复杂，复杂到罗丹那样，用泥塑造一个惟妙惟肖的人体、人像；

也可以做很简单的，做个泥盆、泥碗、捏个小猫小狗之类的；

也可以闭着眼瞎捏一通，让捏泥本身成为一件事情；

最终也可以一握成形。那一捏一握，就是人在创造世界。

生命的写意

张荣东：你的这种表达方式，难免让人联想到中国的写意传统。就像梁楷的《泼墨仙人图》，他的每一笔你看不出什么形象，但每一笔都生命淋漓。

隋建国：每一笔都在用身体书写。

张荣东：身体的一种灵性在里面。

隋建国：身体运动留下的痕迹。

张荣东：这是不是也跟你的中国画训练有关系？

隋建国：有关系，如果我没有中国画的训练，不会想到罗丹的晚年的作品其实已经是写意。一般人都觉得罗丹技艺高超，其实他到晚年绝对是进入到了写意的状态。

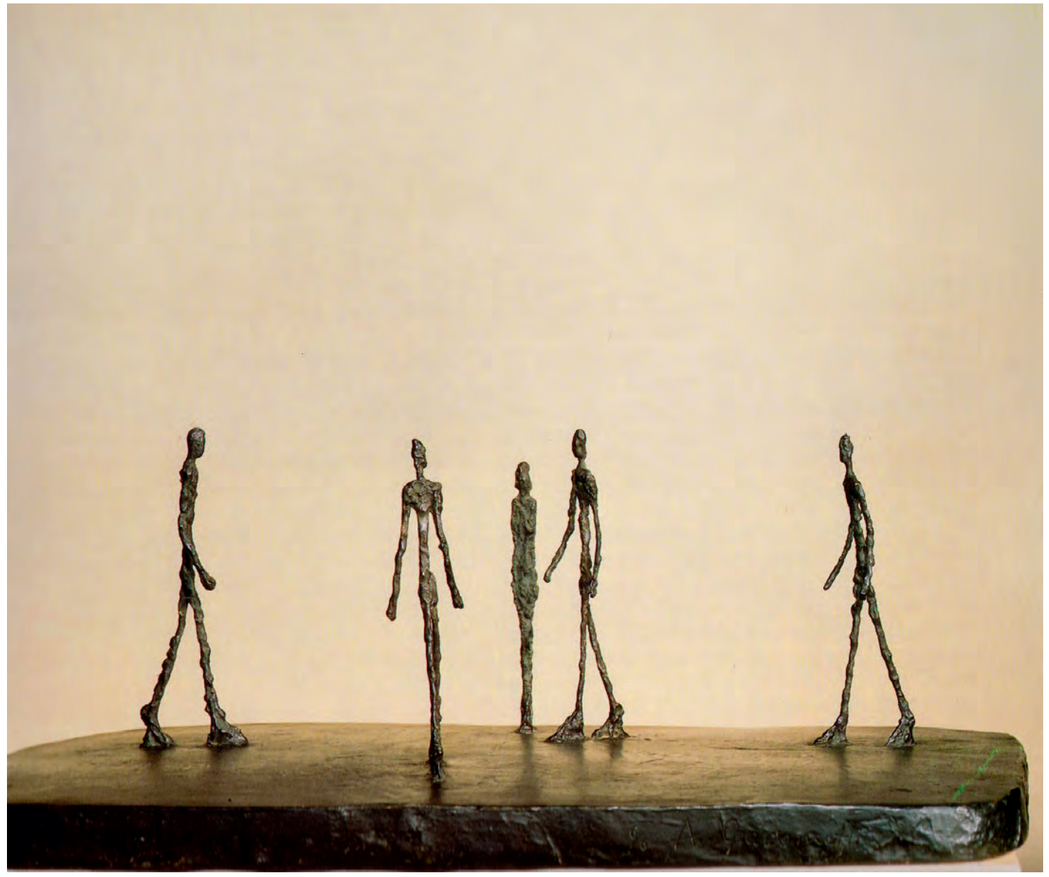
我去巴黎参加罗丹百年大展时，罗丹美术馆馆长告诉我说，你要在巴黎留出两天时间，一天是开幕式；一天是罗丹美术馆要组织所有的参展艺术家和媒体去巴黎郊区墨东的罗丹工作室去参观。这个罗丹的工作室主要存放大量罗丹自己平时做来而从不示人的、大量的各种人体的断片、残片，比如一只胳膊、一条腿、一半脸之类的。20 世纪 60 年代，罗丹的地下工作室的这些残片被发现，导致整个世界对罗丹雕塑有了一次重新的认识。之前，人们只是认为罗丹是一个写实雕塑大师，做纪念碑等史诗性的东西。但罗丹的工作室中的这类东西被重新发现的时候，世界对罗丹的认识便改写了。罗丹不仅是一个古典艺术的终结者，同时还是一个现代雕塑的开拓者。他的这些断片、残片完全比写意还要狂放。

张荣东：秘密实验，那个时代也不见得能接受。你今年退休，回顾你的教学生涯，还是以写实作为一个教学的基础课程吧。

隋建国：对。

张荣东：我是妄测，你的教学和你的创作一定是两个状态，你最后走到写意状态的时候，教学就变成一个工作，它和你的艺术创作的关系，你是怎么看的？

隋建国：一个学院要能建立起来，它必须要有一个系统化的东西作为基础，这真是要做适



贾科梅蒂《广场》高 24cm 1948 年

当妥协。你要教学，必须要传授已经被确认下来的人类文明。在实验阶段的艺术是很难教的。一方面是因为没有定论，另一方面艺术家自己都搞不清楚，他是凭借直觉在创作。我在当中还是对教学做了改革的，从 1997 年开始当系主任就着手改革。2001 年中央美院搬到望京新校区的时候，我一下子就做了大面积的改动。原来只有写实这个系统，2001 年就又增添了现代艺术这一部分。写实的不能扔，但新的也要进来，这两个系统共同在运转。

当然这种改革跟欧洲还不一样，欧洲的改革是断裂性的，他们的学院教学基本上没有写实雕塑教学了。但是所有的亚洲地区的美术学院，比如较早实现现代化的日本、韩国，我国台湾地区，都保留了一部分写实雕塑，因为他们知道有些东西是不能扔的，但其实这些东西是从欧洲传过来的，现在欧洲已经没了。在中国，我做的改革也是按这种方法来做的。

张荣东：前段时间，在尤伦斯举办的“劳森伯格在中国”的展览，我过去看了，我们杂志也登了一期，当然那期写得比较短。我对劳森伯格有一个观念，觉得劳森伯格是把艺术向前大胆推进一步的人。我们工业社会制造的就是废弃之物，你瞬间建起来很快就变成废墟，然后他把这些废弃之物，一条破裤子、一件破衬衣纳入到他的艺术创造里面，他本身也拯救了时光，拯救了废弃之物。

在一个速朽的时代里，如何让你的心灵在时光里获得一个存在，我觉得劳森伯格走得还挺远的，看贾科梅蒂的展览也是一样。中国人也许并不能太理解他们的那种塑造，其实看到最后我觉得他也是写意的。所谓的抽象也好、具象也好，那不重要，关键是你抵达的是不是真相。我们现在是被大量的表面图像给遮蔽了。

隋建国：多数情况下人们只能比较庸俗地理解艺术。

张荣东：对，只能庸俗地理解，所以还是想请你聊一聊这两位艺术家，他们对你有没有影响？

隋建国：贾科梅蒂和劳森伯格是两种完全不同类型的艺术家，当然现在他们都已经是过时的主流艺术了。劳森伯格 1985 年来到中国，我当时来北京看他的展览，他那时候刚刚在美国奠定地位。现在整个美国已经把他定为经典的艺术家，只是在中国大家对他了解少，还以为他是一个非主流的，其实他早就是主流了。他当时都觉得他都不用再在欧洲和美国做展览了，他的计划是他只在第三世界国家做展览，就是说他要把他的理念传播到欧美这个系统之外。这很厉害，很有长远眼光。劳森伯格的东西按说应该最容易被中国人理解，因为他实际上是按照禅宗的思维方法做艺术创作。禅宗是不立文字直指人心，但是它的方法是不脱离实际生活，就是生活当中的任何一个细节都能让你悟道。

劳森伯格就是不把生活当中最常见的东西按照生活的逻辑给你并列。一件衣服可以跟一个茶杯放在一起，他也不告诉你是为什么。如果你面对它们，突然间觉得有种荒谬感，你就有可能理解生活的真谛；当然也有可能理解不了，因为这不是你的机缘。劳森伯格 1985 年来北京的时候，我完全看不懂他的艺术，只是惊讶竟然可以这么自由地、毫无道理地做艺术。

贾科梅蒂的作品是另外一种东西。贾科梅蒂的时代就是罗丹之后的时代，立体主义、超现实主义这些东西都已经大行其道，而且贾科梅蒂早年就是超现实主义里面唯一的一个雕塑家。有批评家对贾科梅蒂所有的作品进行了统计，然后对他进行研究，写了一本对他盖棺定论的书，是法文版的，没有翻译成中文，所以中国艺术家不太理解贾科梅蒂是做什么的。我们能读到的另外一种文献：哲学家萨特和小说家热内写的贾科梅蒂。萨特从哲学、存在主义和文学描写的角度看贾科梅蒂。像热内，他从一个小说家的角度来观察贾科梅蒂，然后用他的想象来描述贾科梅蒂。萨特和热内的书都被翻译成了中文，其实中国的艺术圈所认识的贾科梅蒂也只能是这些，都是贾科梅蒂雕塑艺术之外的东西。

贾科梅蒂工作室局部，摄于 1965 年

直到去年贾科梅蒂来上海做了一个大展。这个大展非常全面，我去看后才发现贾科梅蒂真是不简单，而且他其实挺悲剧的。早年他父亲是瑞士画家，他等于是“艺二代”，有很好的艺术素质，在超现实主义里面也做得不错，他一直对空间有独特的理解，这种理解在当时超现实主义艺术家中是没有的。他创立了一种框架结构，比如一个人有很长的鼻子，比如《午夜三刻的宫殿》就是用框架组成的舞台，里面有各种戏剧性的情节，其实那是他在超现实主义时代就已经流露出的对空间的把握和敏感。后来他觉得超现实主义不是他自己的路，超现实主义依赖叙事性，靠这种灵感来创作艺术，他觉得自己不是那种人。

他就想，他父亲就是画家，他也当过画家，还是走写生这条路吧。也是他经过多次转变、探索才找到了自己的方法，但他找到了自己的方法也就活了十多年，其实挺悲剧的。一般人都觉得他很成功，其实他的探索过程极其痛苦。

张荣东：我个人体会，你的展览里面也有很多禅宗的味道，比如说对时光的空无、对瞬间和永恒的理解、对虚幻和真实之间的感受。我觉得中国禅宗精神和中国的写意精神是一条主脉。我对水墨比较熟悉，中国水墨界对写意的理解就非常窄，似乎是一种画法，是某人的一种用笔方法。

隋建国：它被当作是一个形式问题。

张荣东：对，不是观察世界的方法或者理解世界的方法。比如我看这个世界是从写意的观念和思想出发，反而是在强调大写意的水墨技法。

隋建国：恰恰离写意最远。

张荣东：现在它基本上沦为一种形式，甚至在画种上，小写意、大写意、工笔，感觉就变成一个样式。对写意的理解，就应该是禅宗式的一种灵性、觉悟和看世界的方式。在你的展览中

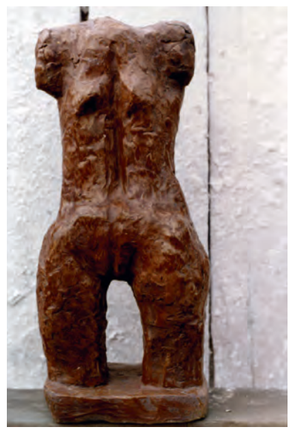
隋建国《卫生肖像系列》 单体 40cm × 25cm × 25cm 石膏、纸、铁丝 1989 年

也能看到东方禅宗强烈的味道，但是你又把它转换为雕塑艺术的一个展示。当然，这也是和这个时代的科技紧紧联系在一块儿的，3D 打印技术出现还没多少年，把 3D 打印技术用到自己的创作中的，我没听说过其他艺术家有这么做的，你应该是最先这么做的。这个展览之后，你近期的创作思想、表达还有什么新的想法？

隋建国：《肉身成道》这个展览所呈现的东西用一句话就能说出来：最原始、最古老的媒介就是泥。从旧石器时代，人就开始用泥。用泥捏了罐儿、盘、碗，一烧，不会再坏了，能装水，能装东西，能用了。当然再后来也能捏人了，做个神像拜一下。公元五千年前的红山文化里面就发现了用泥做的女性躯干，当然那是生殖崇拜，但关键是都用泥来做的。但今天我是用 3D 打印的 4.0 级的工业程序来完成它，最有意思的其实就是这个东西。

隋建国《结构》高 110cm 大理石、铁筋 1990 年

隋建国《太阳鸟》高 28cm 陶瓷 1986 年



隋建国《女性躯干》高 48cm 黄河泥 1984 年

佩斯北京的展览《肉身成道》，除了把几块捏过的泥进行 3D 扫描，然后打印、放大，铸成铜，让它变成艺术品之外，还展出了我从 2008 年到今天的一系列泥稿，我把那些泥稿叫文献。我觉得这些泥稿作为一种背景，它就是一种文献，虽然不是文字。相比被挑出来扫描、打印、铸造变成作品的那几块泥巴，这几千块没有被选中的泥巴，就是作为文献，作为背景存在了。

以前我在工作室里，它们大部分被放在各个纸箱子里，我从没把它们全部集中起来看过。这次从头到尾一排列我发现，这些作品居然呈现了一种我自己都没有料到也从来没有看到的的逻辑关系：从高到低，从复杂到简单，从大到小这样一种秩序。2008 年我开始尝试蒙上眼睛做盲人肖像时，当时那些泥稿都有四五十厘米高，造型也凌乱复杂；后来几年捏的泥稿，尺寸变得小一点，形状也有些辨识度；再后来，泥稿尺寸更小，接近于比手掌的范围大一点的尺度；最近几年，泥稿尺度基本都在一只手的空间里面，形状也更简单可辨识；最近两年来，几乎所有的泥稿都局限于手掌心的大小，造型基本就是一捏一握而已。就这样，这个一米二宽，八米四长的长条陈列台，向我，也向每一位观众，呈现出我捏泥实验工作的逻辑：由繁到简，从大到小，从略带复杂抽像表现风格到简约明确的自然并一握成型。我自己都没有想到 9 年里边，我自己的工作居然遵循了这样一个逻辑。当然，这个逻辑背后的支撑是：复杂的造型让位于泥稿表面成型的同时所呈现出来的、印在泥团全部表面的、无所不在的我的手掌和手指的细密纹路。这些纹路，使得即使简单的造型，看上去反而体现出自然本身虽然偶然但却更加吸引人的无限复杂的细节。并且，毫无疑问，这些细节全部都源自我的双手，拥有无可置疑的艺术家自身的独一无二的身体印记。简单的一握，借助科学技术的力量，反而呈现出人们意料不到的自然本身的复杂性。因此，从复杂到简单，从粗粝到精致，那一握，就创造出与自然同样复杂的存在。这不就是人类创造力的最好象征？这不就是人的意愿所能够创造的最好的世界？这一从繁到简的逻辑，让人想到石涛的“一画”说，根本上就是说在你画的第一笔时就决定了这张画的风格和走向。

张荣东：对。石涛在我理解里也是中国现代绘画的萌芽之一，在他之后，和古典有区别了。

隋建国：对。他是接古开新，他既是古典的终结也是创新的源头。

张荣东：你和现代工业比如 3D 打印的结合，你觉得有些地方做得还不够满意，这里面在衔接上有什么问题吗？

隋建国：我觉得这里面还有再摸索再发现的余地。这 9 年已经是一个挺漫长的过程，我不停地在做，但是我也不是时时都在捏，更多的时间是在反复实验反复琢磨。琢磨出了灵感，就捏上一批而已。一次捏个三四十个放到一边，过后再从中挑出有意思的留下来。9 年之后才发现，这“一握”就是根本。

张荣东：一握就是一画。

隋建国：对。

张荣东：这很有意思，也有禅宗味道。无非是从哪个方向进入，其实你从这个方向和从那个方向进入的本质都是一样的，都能到那儿去。

我对海有一种忘不了的情感，

你站在海边放眼一看，有一种感觉就从心底浮上来了。

那是对彼岸、对一个更远的未知世界的向往。

2017 年 3 月，《肉身成道》展览现场图

故土的彼岸

张荣东：聊聊山东吧，毕竟你是从山东出来的，我也来自山东。你到北京已经几十年了。

隋建国：31 年了。

张荣东：我出生在山东，可是我是在黑龙江的农场里长大的，读大学又回来，所以山东既是故乡，又觉得很陌生，因为你不是被它培养的。聊聊你心目中的山东，还有你的成长，它在你精神上的印迹，有什么值得去回味的？

隋建国：前几天看到在网上有一个经济排名，一线地区以省或者直辖市为例，山东经济实力在一线地区排第五，山东的 GDP 真厉害。山东自身很富庶，自古以来就是个鱼米之乡，改革开放之后经济转型也不错，人们生活也很棒，而且也有最古老的文明传统，战国的齐、鲁都在山东，包括儒家的大本营孔庙，再就是跟道家相关的泰山，都是山东的文化宝藏。山东的文化偏于稳重有余，灵动和创新、开放都不够，也不能求全责备，但这是个遗憾。

我是青岛人，青岛人好像不觉得自己是山东人，总是愿意强调自己是青岛人。20 世纪 90 年代，我已经来北京了。我因为在北京，眼界和心性开阔多了，觉得青岛的小地方主义、关起门来自以为挺重要的心态是狭隘的。而且我在济南上大学的时候，确实能够清楚地看到因为青岛是沿海城市，有接受殖民地外来文化的背景，

隋建国 1956 年生于山东省青岛市。1984 年毕业于山东艺术学院美术系，获得学士学位。1989 年毕业于中央美术学院雕塑系，获得硕士学位。2016 年于中央美术学院退休，成为职业艺术家，现工作生活于北京，为中国公共艺术和当代雕塑的领军人物。

隋建国《衣钵》240cm × 160cm × 130cm 玻璃钢喷漆 1997 年

市民倾向于开放，愿意接受新生事物，而且人也很灵、很聪明；但确实不如济南人稳重、深厚，不如济南人的文化积累厚，这是我特别深刻的感受。也是因为这样，我在青岛出生，把开放、灵动、愿意接受新事物的特征，不知不觉地承载到了自己的身上。

张荣东：齐文化和鲁文化是有区别的，青岛本身就属于齐国，齐国是外向型的，鲁国是内敛的。

隋建国：内陆与海洋的差别。

张荣东：内陆城市，登东山就能小鲁、登泰山就能小天下，泰山才一千多米，要是登两千米的山怎么办？对艺术来讲，鲁国是有一定压抑性的。你看很多画家的简历，各种职务太多了，太强调这些。它和一个艺术家有什么关系呢？我觉得完全没有关系。就跟你现在似的，我就是愿意捏泥巴，我捏的高兴，我找到自己的味道，我乐在其中。很多人就像《中山装》一样，你永远在中山装里出不来了，被锁在那件中山装里。

隋建国：被看不见的中山装，被那不自觉的遗产给束缚住了。

张荣东：那件作品是我对你的第一次认识，那是很多年前了。

隋建国：我就是通过那次创作过程认识了现代中国，也认识了我自己。

张荣东：现在回过来看，你已经跨越了边界，你进入的是一种灵性的、觉悟式的、一个很自由的、和万物之间有一种很隐秘的联系的物我相融之境，这个时候有些很具体的问题就不重要了。

隋建国：但愿我真能做到像你所说的“物我相忘”，这是庄子最高的境界。

青岛这个城市，三面环海。我离开青岛很久了，早些年我父母在的时候，我基本上每年至少回去一次，到海边溜达溜达，到鲁迅公园和前海那一带散步。我对海有一种忘不了的情感，你站在海边放眼一看，有一种感觉就从心底浮上来了：那是对彼岸、对一个更远的未知世界的向往。

张荣东：遥望也好，向往也好，那是一种想象中的彼岸。

隋建国：就是一个开放的精神，随时准备接受遥远的、陌生的、你不知道、不了解的东西。

张荣东：一种召唤。

隋建国：大海的天际线对人的视线是一种吸引。要是在内陆的话，泰山当然也不错了，千佛山都不错，登上去看看夕阳下的齐烟九点之类的，看看黄河像一条小金带似的流过来，那胸怀也不错；但是它不是海洋，你看海洋是没有限制的，它是一个相当抽象的东西。

张荣东：因广阔趋于无限，所以它就能容纳你无限的想象。

隋建国：这就是海洋塑造的结果。